Методический доклад

«Игра наизусть»

 «…я убеждена, в том, что нужно сразу учить наизусть, и считаю это очень важным способом изучения текста»

Эти слова известного педагога, пианистки Н.И. Голубовской являются основной мыслью освещаемой ниже статьи. Представьте себе: вы играете по нотам, и у вас не получается; вы не собирались эту вещь учить наизусть, но какой-то такт слишком сложен, вы его повторяете несколько раз, и он начинает выходить. Что случилось? Часть этого комплекса отложилась в памяти, вы оборвали несколько ниточек, которые вас зрительно связывали с текстом.

По мнению Л.Маккиннон сила памяти напрямую зависит от привычки учить. Люди отличаются друг от друга как по качеству памяти, так и по ее силе. Один может запомнить пьесу более или менее полно, только лишь прослушав или проиграв ее; другому для запоминания той же пьесы требуются недели. Но память того, кто учит быстро, может оказаться менее точной и цепкой, чем память «работяги», который впитывает музыку постепенно, пока она действительно не сделается частью его самого. Этот процесс постепенного впитывания позволяет сделать интересные открытия, касающиеся самой музыки, ее интерпретации и таким образом тот, кто учит медленно, может оказаться в большем выигрыше.

Музыкант не обладающий абсолютным слухом, должен много работать, чтобы выучить наизусть произведение; другому, обладающему этим даром, придется работать над той же задачей значительно меньше, однако работать приходится каждому. Автор уверена, что труд музыканта может быть приятен и продуктивен, если сосредоточенность будет стимулироваться интересом, разумно организованная работа вознаградится сэкономленным временем, знание элементарных законов психики - отсутствием излишней нервной напряженности.

Л. Маккиннон считает, что музыкальной памяти как какого-то особого вида памяти не существует. То, что обычно понимается под музыкальной памятью, в действительности представляет собой сотрудничество различных видов памяти, которыми обладает каждый нормальный человек - это память уха, глаза, прикосновения и движения; опытный музыкант обычно пользуется всеми типами памяти.

Четыре типа памяти являются в значительной степени взаимозависимыми; они также сильно подвержены внушению, и если исполнитель считает, что его пальцы не могут довериться памяти слуха, - он испытывает чувство неполноценности, тормозящее общее развитие. Поэтому очевидно, что если слуховая память не руководит мускульной, исполнение становится неуверенным и немузыкальным.

Слуховую память можно развивать как в юном, так и в зрелом возрасте. Несколько минут ежедневной тренировки слуха с последующим изучением гармонии за фортепиано постепенно создадут привычку мыслить музыку не в черных и белых символах, а в звуковых образах. Это значительно расширит исполнительские возможности, так как мускулы, действуя менее «механически», будут с готовностью отвечать намерениям исполнителя.

Не все люди в равной степени обладают зрительной памятью. Один мысленно видит страницу нотного текста в мельчайших подробностях; другой ту же страницу представляет себе лишь весьма туманно, упуская многие детали, тогда как третий вообще не умеет видеть внутренним взором. Тем не менее, этот последний может запоминать музыку ничуть не хуже, чем первый, обладающий острым умственным видением.

Пианисты хорошо читающие с листа пользуются преимущественно зрительной памятью, однако, не имея времени осмыслить воспринимаемую музыку, они часто оказываются не в состоянии и вспомнить ее. Это, считает автор, свидетельствует о том, что музыка, сфотографированная зрительным путем, совсем не обязательно должна долго сохраняться в памяти. С другой стороны, можно выучить и запомнить произведение вовсе не видя его внутри себя. Так учат музыку те, кто не умеет мысленно ее видеть (или видит очень неясно).

Каждый музыкант должен решить для себя, в какой мере ему следует полагаться на зрительную память. Тот, кто естественным образом «видит» музыку, поступит разумно, если будет пользоваться этой памятью и доверять ей; но также успешно сможет запоминать музыку и тот, кто полагается на острый слух и мускульные ощущения.

Зрительная память, как и абсолютный слух, может быть очень полезной, но она отнюдь не обязательна для исполнения «без нот».

«Память прикосновения лучше всего развивается игрой с закрытыми глазами или в темноте. Это приучает исполнителя более внимательно слушать себя и контролировать ощущения кончиков пальцев. Пианист должен прикасаться к клавишам мягко, а не ударять по ним. Хороший органист не тычет ногой в педали; он чувствует группы более коротких клавиш и таким образом, не глядя, знает, что ему надо делать» (10,20)

Мускульная (или моторная) память у исполнителя должна быть хорошо развита, так как без мгновенной нервной реакции на прикосновение, также как и на слуховое восприятие, профессиональная техника невозможна. Только научившись играть не глядя на клавиатуру можно достаточно ясно представить себе, как надежна, бывает моторная память, включающая также и чувство направления. Наше ухо слышит звук в данный момент; внутренним слухом мы представляем звук, который должен за ним последовать, и если довериться памяти, руки, подчиняясь привычке, находят свой собственный путь.

Два типа памяти - моторная и тактильная - фактически неотделимы друг от друга, но в процессе заучивания наизусть должны сотрудничать, по крайней мере, три типа: слуховая, тактильная и моторная. Зрительная память, обычно связанная с ними, лишь дополняет в той или иной степени этот своеобразный квартет, обуславливающий формирование привычек, необходимых всякому исполнителю.

Памяти и привычки музыканта вместе образуют огромный капризный оркестр, участники которого, находясь в тайном и тонком союзе, способны в то же время преподносить неожиданные сюрпризы. Воспитание и тренировку этого оркестра должен взять на себя требовательный дирижер - Разум, так как для решения сложных задач необходимы глубокое знание дела и строгая дисциплина. Если память подогревается интересом, отзывчивые привычки очень быстро усваивают свои роли. Хорошо натренированные, они безупречно исполняют оркестровые партии, если только Разум не капитулирует перед печально знаменитым волнением.

По мнению Л. Маккиннон, лучшим учителем музыканта являются его собственные физические ощущения, поэтому, анализ личного опыта принесет большую пользу. Однако при этом не стоит забывать и об изучении теории.

Игра на фортепиано - приобретенные навыки, а не естественно совершаемые действия (подобно биению сердца). Этими навыками нужно сознательно овладеть. Для того чтобы научиться играть гамму, требуется усилие, и усилие - тем меньшее, чем больше тренируешься. В конце концов, после достаточного количества упражнений можно выполнять эти действия «не думая». Исполнение концертной программы наизусть кажется непосвященному слушателю чудом, в то время как опытный солист считает это совершенно естественным. Когда управление движениями переходит к «разуму привычки» -- подсознанию, эти движения, не утрачивая своей первоначальной сложной структуры, становятся естественными и легкими.

Результатом всякого обучения является формирование привычек, целесообразных или нецелесообразных, но началом этого процесса управляет сознание. Отбор материала, формирование навыков, анализ сделанной работы - всё это входит в задачу Разума, и музыкант, представляющий себе впечатлительность памяти и ее природную цепкость, должен отнестись к этой задаче серьезно и ответственно.

Повседневные привычки музыканта формируют его индивидуальность, которой в значительной степени определяется как манера исполнения, так и работа памяти. Тот, кто разрешает эмоциям выходить из-под контроля, может потерять, контроль над техникой; кто слишком много думает - может вызвать провал памяти; осаждаемый ежедневными страхами будет нервничать всегда и везде; рассеянный в привычных: домашних условиях вряд ли сумеет собраться на эстраде. Только музыкант с уравновешенным характером находится «в безопасности». Всегда собранный, он не позволит смущению отвлечь себя. Подобно дирижеру, он, образно говоря, повернется спиной к аудитории и спокойно отдастся музыке, будучи уверенным, в том, что память и привычки, натренированные разумными упражнениями, подчинятся его музыкальному руководству.

Взрослые, как и дети, могут страдать от рассеянности во время занятий, а многие сознаются, что вообще бессильны направлять в определенное русло свои мысли. Выбирая путь наименьшего сопротивления, они, продолжают, учить музыку путем многократных повторений. Неразумные методы работы приводят к тому, что исполнение выходит из-под контроля: чувства дезорганизуют еще неокрепшие привычки, а виновницей провала считается память, хотя она-то здесь виновата далеко не в первую очередь.

Собранность подобна умственному видению, которое может быть сфокусировано вниманием. Музыкант, не научившийся сосредоточиваться в процессе работы, должен критически пересмотреть свой метод занятий, если нужно смело отбросить его и благоразумно прописать себе новую систему, более отвечающую внутренним потребностям.

Даже занимаясь бездумно, мы запоминаем и при этом формируются привычки, не только полезные, но и вредные. Для подсознательной памяти нет ничего несущественного. Каждая неправильно взятая нота, каждая ошибка в прочтении, каждая запинка регистрируются, - слабо, если внимание рассеянно, но все же регистрируются. Поэтому исполнитель должен думать о том, что он делает, и думать очень сосредоточенно до тех пор, пока не натренированы необходимые привычки.

Особенно добросовестной работы требуют самостоятельные занятия при освоении нового произведения. Разбирая его, ученик должен ограничивать себя материалом, который ему необходимо выучить в данный момент и откладывать исполнение всей пьесы до тех пор, пока не выработаются устойчивые привычки. Необходимо знать, что только то, что отмечено сознательно, можно припомнить впоследствии по собственной воле.

Когда в памяти имеется уже достаточно ясное представление о музыке, можно приступать к тренировке привычек. Но каких? Для выбора предоставляется огромное количество. Сюда же надо отнести и эмоции, которые могут сокрушить и подавить весь оркестр, если их не сдерживать рассудком. Польский пианист и композитор И. Падеревский говорил по этому поводу: «Мне понадобилось полжизни, чтобы понять, что есть два способа использования фортепиано: один - играть, другой - работать. Если вы пользуетесь только одним, вы никогда и ничего не достигнете. В любом искусстве можно опьянеть от собственных эмоций. Увы, многие зря тратят, таким образом, время, не достигая никакого результата».

Принимаясь за разучивание пьесы, исполнитель каждый раз открывает все новые возможности более совершенной интерпретации, включая тончайшие нюансы. Поистине, никогда нельзя сказать, что пьеса «закончена». С расширением кругозора исполнителя расширяются и исполнительские возможности, и поэтому, не говоря уже о других причинах, не рекомендуется работать над одной пьесой много дней подряд. Повторение, если оно планируется недостаточно разумно, может даже помешать воспитанию необходимых и целесообразных привычек.

Каждый музыкант должен позаботиться о необходимом физическом и умственном отдыхе: занятия за инструментом более 1-1.5 часов не принесут пользы, т.к. сознание устает, и внимание рассеивается.

Фальшивую ноту, по ошибке взятую в пассаже, не следует смешивать с неправильным прочтением текста; случайная ошибка и на позднейших стадиях работы значительно менее опасна, чем остановка и нарушение связей, приводящие впоследствии к игре с запинками. В этом случае нужно опять следовать примеру дирижера, который не будет без крайней необходимости останавливать оркестр на последних репетициях. Отмечая про себя отдельные недостатки исполнения, он будет продолжать дирижировать до конца музыкальной части, после чего, обсудив ошибки с оркестрантами, повторит весь отрывок сначала. Лучший метод работы над произведением, которое уже становится знакомым, - учить по музыкальным частям, не разрывая по возможности цепь музыкальной мысли.

Если та же ошибка повторяется опять - положение более серьезно и твердить злосчастный пассаж снова и снова, надеясь, что он в конце концов получится сам собой, - бесполезно. Вместо этого следует попытаться найти причину каждой такой ошибки, так как привычки, подобно некоторым оркестрантам, проявляют нерадивость, когда за ними не следит дирижер: несмотря на безукоризненную подготовку и тренаж, они могут предпочесть линию наименьшего сопротивления. Необходимость исправления привычки всегда следует обосновывать. Например, если нарушается привычка первоначальной аппликатуры, нужно чтобы абсолютная необходимость именно этой, задуманной для свободного исполнения данной звуковой последовательности аппликатуры, дошла до сознания. Сознательные ассоциации такого рода способствуют усовершенствованию привычек.

Если же ошибка оказывается действительно заученной ошибкой, нужно, обосновав необходимость перестройки, приступить к перетренировке памяти, чтобы запечатлеть в ней другой, более ясный образ. Если заучена фальшивая нота, нужно запомнить правильную ноту в ее отношении к другим, причем, в исправлении первоначального впечатления ценную помощь оказывает гармония. Однако такого рода ошибку устранить трудно. Несмотря на длительную и терпеливую работу по ее исправлению, как память, так и привычки могут вдруг совершенно неожиданно вернуться к старому.

Наблюдательность предотвращает появление многих ненужных привычек. И. Падеревский рассказывал, как он часами упражнялся перед зеркалом, добиваясь безмятежного выражения лица во время исполнения, чего так недоставало другим артистам. Наблюдая и изучая опыт и привычки других, мы можем отвергать или принимать их: сам для себя не всегда оказываешься лучшим судьей.